Entretien avec Raphaël Baroni

La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme

Raphaël Baroni et Alessandro Leiduan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/244>

DOI : 10.4000/ml.244

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Pagination : 41-68

Référence électronique

Raphaël Baroni et Alessandro Leiduan, « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme », *Modèles linguistiques* [En ligne], 65 | 2012, mis en ligne le 26 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.244>

Entretien avec Raphaël Baroni

La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme

Propos recueillis par Alessandro Leiduan

Il était une fois la fiction. Tout le monde pensait savoir ce que c'était. Il y a, disait-on, les récits factuels d'un côté et les récits fictionnels de l'autre. Les uns relatent des faits réels, les autres, des faits imaginaires. Les uns veulent nous informer, les autres, nous faire rêver. Puis, l'évidence de toutes ces distinctions s'est progressivement estompée. N'y a-t-il pas de la fiction dans tout récit factuel et de la réalité dans toute fiction ? Les récits fictionnels n'empruntent-ils pas très souvent l'apparence d'un récit factuel pour donner un semblant de réel aux histoires imaginaires qu'on y relate ? Et les récits factuels ne débordent-ils pas très souvent dans la fiction au gré d'un mouvement involontaire qui porte toute personne lettrée à calquer son style d'écriture sur celui des romans qu'elle a lus ?

Plus que jamais aujourd'hui l'existence d'un seuil de séparation entre le champ de la fiction et celui de la réalité semble très difficile à établir. La phénoménologie actuelle des genres narratifs est en train de mettre à l'épreuve nos anciennes certitudes sur l'essence réelle ou imaginaire des genres littéraires. Autofiction, métafiction, docu-fiction, post-fiction... Comment interpréter cette prolifération de nouvelles catégories narratives ? S'agit-il d'une simple logorrhée terminologique ? Le signe d'un panfictionnalisme épistémologique qui risque de vider de tout son sens le mot fiction ? Ou bien, le renouvellement actuel des catégories descriptives du récit traduit-il une mutation effective de la manière d'envisager les fonctions, la valeur et la finalité des genres narratifs au sein de la société actuelle ?

I. Narratologie et temporalité

ALESSANDRO LEIDUAN — Raphaël Baroni, vous êtes l'un des plus éminents représentants de la narratologie post-structuraliste. Vous avez notamment publié deux ouvrages aux éditions du Seuil, *La tension narrative* (2007) et *L'œuvre du temps* (2009). Votre réflexion narratologique s'est déjà attaquée au phénomène du panfictionnalisme

et vos idées sur le sujet sont très tranchées. Mais, avant de me confronter avec vous sur ce problème, je voudrais aborder des problèmes plus généraux touchant à la sphère théorique de la narratologie. Pourriez-vous préciser, d'abord, en quoi votre théorie du récit se démarque de l'héritage narratologique ?

RAPHAËL BARONI — L'histoire de la narratologie a été longtemps caractérisée par une répartition des tâches entre ce qu'on pourrait appeler la narratologie « thématique » (dont la tradition part de Propp, et se prolonge avec les travaux de Bremond, de Greimas et, dans une certaine mesure, dans la linguistique textuelle contemporaine, à travers le concept de « séquence prototypique »), s'occupant davantage de la structure logique de l'histoire racontée et ce qu'on pourrait désigner comme la narratologie « modale » (notamment celle de Genette), s'occupant davantage de la manière de raconter cette histoire. Cette répartition des tâches a fait que, pendant longtemps, tout ce qui concernait la séquentialité du récit semblait être du ressort exclusif de la narratologie thématique et tout ce qui concernait la dimension discursive et énonciative du récit semblait devoir ressortir à la narratologie modale. L'un des enjeux de mon travail narratologique a été de dépasser ce clivage et de conjuguer les outils de la réflexion narratologique modale avec les outils de la réflexion narratologique thématique.

A. L. — Quelle a été la notion charnière qui vous a permis de réconcilier narratologie modale et thématique ?

R. B. — Dès l'époque de ma thèse, ma réflexion s'est essentiellement articulée autour de la notion d'intrigue. À l'époque, je travaillais avec André Petitat, un sociologue lausannois qui s'intéressait tout particulièrement au secret dans une perspective interactionniste¹, et j'ai très vite eu l'impression que l'intrigue relevait d'une dynamique similaire. Pourtant, sous l'héritage du structuralisme et du formalisme proppien, le terme d'intrigue en était venu à être utilisé comme synonyme d'« histoire racontée », ou encore de « séquence d'actions ». C'est notamment encore le cas dans les travaux de Jean-Michel Adam, qui a dirigé ma thèse. Or, pour moi, l'intrigue est une notion plus complexe : ce n'est ni un discours qui relate une histoire ni une simple séquence d'actions. C'est plutôt l'articulation de ces deux éléments : une séquence d'actions et un discours qui relate une histoire, qui possède sa propre organisation séquentielle. Ainsi que l'affirme Meir

---

1. André Petitat, *Secret et formes sociales*, Paris, PUF, 1997.

Sternberg depuis de nombreuses années, dans une perspective fonctionnaliste et rhétorique, je crois que la notion d'intrigue ne peut exister que dans l'entrecroisement de ces deux niveaux et on ne peut approcher ce phénomène qu'à travers l'analyse de ses effets sur un lecteur. Ce que j'ai essayé de faire dans ma thèse, c'est d'utiliser ensemble les outils descriptifs portant sur les deux niveaux séquentiels du récit, et de leur adjoindre de nouveaux outils, hérités notamment des théories de la réception et des approches cognitivistes, pour voir comment se noue une intrigue.

Et pour ce faire, je ne me suis pas seulement placé dans la perspective d'une sémantique de l'action (situation initiale, provocation, action, sanction, situation finale), j'ai voulu aborder le problème en termes pragmatiques, en tenant compte de l'interaction narrative : nouer une histoire, c'est mettre le lecteur dans un état de déficit d'information par rapport à la situation qui lui est racontée, soit parce que cette situation lui est racontée de manière chronologique, mais demeure difficilement prévisible parce qu'il s'agit par exemple d'une situation de conflit, soit parce que la situation est difficile à comprendre du fait qu'elle est présentée de manière non transparente, par exemple, il manque un élément de l'action important pour qu'on comprenne son articulation générale.

- A. L. — Dans votre ouvrage *La tension narrative* vous ramenez les situations de ce type à deux différentes stratégies de mise en intrigue, l'une prenant appui sur la représentation d'une action polémique (récit à suspense), l'autre sur l'occultation d'un élément important de l'histoire (récit à énigme). Chaque stratégie génère deux différents types de sentiment chez les lecteurs : le suspense, pour les récits configurés selon la logique du conflit ; la curiosité, pour les récits configurés selon la logique de l'énigme. N'y avait-il pas dans la tradition narratologique précédente une analyse, fût-elle embryonnaire et incomplète, du lien qui existe entre certains procédés narratifs et les sentiments qu'ils déclenchent chez les lecteurs ?
- R. B. — Oui, naturellement, on ne pouvait pas ignorer complètement un phénomène d'une telle importance pour l'économie narrative. Mais il s'agissait d'une problématique qui s'est trouvée marginalisée par rapport aux enjeux de la poétique telle qu'elle se pratiquait dans les années 1960-1970. Todorov, par exemple, parle effectivement de cette question quand il traite du roman policier : il y a selon lui deux types d'intérêt narratif complètement différents qui permettent de distinguer des sous-catégories du genre policier, le récit à suspense, propre par exemple au roman noir, et le récit de curiosité, plus classiquement

associé au roman à énigme². Mais comme il s'agissait d'une analyse consacrée au roman policier, donc à la littérature populaire, on n'a généralement pas considéré que cette distinction devait être généralisée à l'ensemble des intrigues, littéraires, paralittéraires ou extralittéraires. On n'a pas su tirer tous les enseignements possibles de cet essai parce qu'on estimait que les choses dont il avait parlé ne relevaient pas de la poétique générale du récit. De la même manière, chez Barthes, il est question de code proaïrétique et de code herméneutique, mais ces « codes irréversibles », que l'on peut facilement associer aux questions relatives à la distinction entre suspense et curiosité, étaient reliés à l'esthétique balzacienne et, donc, à quelque chose que Barthes espérait que la littérature contemporaine dépasse³.

Il y a ensuite — et c'est peut-être le cas le plus intéressant — la théorie de l'intrigue de Tomachevski. L'intrigue ne se réduit, pour lui, du moins si l'on suit la traduction de Todorov, ni à la notion de fable, ni à la notion de sujet : il y a, certes, dans chaque récit, une histoire qui est racontée, une succession d'événements formant une unité de sens (une fable), il y a aussi une certaine manière de présenter ces mêmes événements, selon tel ordre plutôt que tel autre (ce qui correspond, dans la terminologie de Tomachevski, au sujet), mais il y a surtout le déploiement d'une stratégie d'organisation des motifs narratifs autour de ces charnières essentielles de toute intrigue que sont le nœud, la péripétie et le dénouement, et c'est cette stratégie, corrélée aux passions⁴ qu'elle déclenche chez les lecteurs, que le narratologue russe appelle une intrigue. Or, l'importance de ces analyses est passée longtemps inaperçue à cause du rejet des approches rhétoriques⁵ et d'un préjugé qui rejetait tout ce qui touchait au fonctionnement des formes narratives de la littérature populaire en dehors des sujets auxquels les poéticiens avaient le droit de s'intéresser⁶.

---

2. Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 60.

3. Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

4. Tomachevski parle de « Spannung ». Boris Tomachevski, « Thématique », dans *Théorie de la littérature*, T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, 1965, p. 274.

5. Le retour de la rhétorique aux États-Unis a également marqué le retour de l'analyse de l'intrigue dans sa forme dynamique, ainsi qu'en témoignent notamment les travaux de James Phelan : *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

6. On peut aussi mentionner à cette époque les travaux de Charles Grivel sur l'intérêt romanesque, avec la même restriction au domaine populaire.

A. L. — Un autre point fondamental sur lequel vos travaux mettent l'accent est l'imbrication étroite qui existe entre la temporalité et le récit. Pourriez-vous expliquer en quoi le récit est un objet éminemment temporel ?

R. B. — L'imbrication entre récit et temporalité n'émerge jamais aussi clairement que lorsqu'on envisage le récit par le biais de l'acte de la lecture. C'est au cours de cet acte que les articulations majeures de l'intrigue sont actualisées au gré d'une dynamique interlocutive articulant la structure textuelle du récit au travail d'interprétation du lecteur. Ce qu'il importe surtout de souligner, c'est que la lecture est un acte éminemment temporel : on lit toujours dans le temps ; l'histoire, elle, est peut être la même, mais, à chaque fois qu'on la lit, on la lit différemment.

Comme le disait Borges, les livres sont des livres de sable ; on ne relit jamais un livre de la même manière, le souvenir de la lecture précédente conditionne la lecture actuelle et transforme les lectures à venir. On ne lit pas une histoire à quarante ans comme on l'avait lue à vingt ans. Quant aux récits, leur intérêt est directement proportionnel à la capacité qu'ils ont d'alimenter ou de rendre possible des lectures riches et variées. Il faut voir le récit, pour citer encore Borges, comme un chemin aux sentiers qui bifurquent, ou comme un labyrinthe : la valeur du chemin qui est suivi vaut par rapport au labyrinthe que le récit a réussi à échafauder, à esquisser sans pour autant l'actualiser dans son intégralité.

Eco avait signalé une difficulté portant sur l'usage des schémas actantiels quand on les associe à la dynamique de la lecture : à quel moment sait-on que tel personnage est un adjuvant ou un opposant ? On peut se poser la question après coup, une fois la lecture terminée, de manière à remplir les cases d'un schéma narratif prétendument universel, susceptible de s'appliquer à tous les récits existants ou ayant existé, comme le font les narratologues d'obédience greimasienne. Mais on peut très bien se dire que l'intérêt d'un récit réside justement dans le fait d'entretenir un doute chez le lecteur portant sur la détermination du pôle actantiel de tel ou tel personnage. S'agit-il d'un adjuvant ou d'un opposant ? Tant qu'on ne le sait pas, le récit nous intrigue. Et si on ne le découvre qu'à la fin, l'intérêt du récit se prolonge jusqu'à la dernière ligne.

A. L. — L'intérêt de la lecture se joue donc, selon vous, dans l'incertitude que le lecteur peut avoir par rapport aux différents schémas potentiels

ou histoires virtuelles qui se profilent à l'horizon de l'intrigue au fur et à mesure qu'on tourne les pages du livre ?

- R. B. — Tout à fait. C'est d'ailleurs ce que soutiennent aussi les approches narratologiques d'inspiration cognitive qui essaient de définir l'intérêt des histoires en fonction des schémas d'actions que mobilisent les lecteurs. Marie-Laure Ryan, Genevoise qui travaille aux États-Unis, a écrit, à ce sujet, un ouvrage très intéressant : selon elle, l'intérêt d'un récit, sa racontabilité (ce que les Américains appellent la *tellability*) dépend, en dernier ressort, de la multiplicité des virtualités de l'histoire : plus l'histoire racontée comporte de schémas virtuels, plus elle est intéressante⁷. Il est important de ne pas s'en tenir uniquement à ce que le récit raconte, parce que, quand on réduit l'intrigue à la structure de l'histoire racontée, on ne s'intéresse plus à ce qui aurait pu arriver. Cette virtualité-là, suivant le lecteur qu'on est, suivant l'âge que l'on a quand on lit le récit, va être actualisée de manière différente. Et c'est-là que la temporalité intervient, c'est elle qui ouvre des virtualités, c'est au cours de la lecture que l'histoire déploie la richesse de ses développements potentiels.
- A. L. — Peut-on dire que, avec votre théorie du récit, c'est l'état émotionnel du lecteur qui devient la nouvelle mesure du temps ? Si le lecteur a l'impression que certains passages sont plus longs et d'autres plus courts, c'est en fonction de l'émotion qu'il ressent à la lecture du récit : le nombre de lignes ou de pages consacrées à tel ou tel autre événement de l'histoire compte moins que la perception émotionnelle que le lecteur a des événements en question sous l'effet des stratégies discursives déployées dans l'articulation de l'intrigue. Pourriez-vous préciser le lien qui existe, selon vous, entre la temporalité et l'état émotionnel du lecteur ?
- R. B. — Ricœur oppose dans *Temps et récit* deux conceptions du temps, une conception augustinienne qui va déboucher beaucoup plus tard sur la phénoménologie et qui implique une définition du temps en termes de « distension » de l'âme (*distentio, intentio*), puis, d'un autre côté, un temps physique hérité de la physique d'Aristote, qui définit le temps de manière objective (qui implique un calendrier, des dates, une chronologie, etc.). À partir de ces deux conceptions du temps, Ricœur imagine le récit, dans une perspective syncrétique, comme étant le lieu d'une configuration réunissant discordance et concordance,

---

7. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 156.

l'inscription de la perspective subjective sur le temps dans une forme objective du temps.

Personnellement, je me place dans une définition du temps qui serait phénoménologique, mais l'héritage phénoménologique dans lequel je me reconnais ne s'intéresse pas seulement à la dimension intentionnelle de la temporalité, mais aussi à son ancrage passionnel, puisqu'il me semble que, de manière assez évidente, il y a deux façons opposées de ne pas « être dans le temps », et dans chaque cas, il y a une absence d'un pathos temporellement orienté, tel qu'il se manifeste dans le suspense et dans la curiosité. Car, dans notre existence, nous ne sommes pas toujours dans le temps, il y a souvent des moments hors du temps, où le temps est un « temps mort », ou un temps qui « tourne à vide » : il y a premièrement les situations où la trame du temps est complètement désorganisée, les situations de temps chaotique. La notion de bruit en est une métaphore : pour avoir un rythme, il faut, en musique, une alternance de temps forts et de temps faibles. Or, quand on est dans le bruit, il n'y a plus de temps fort et de temps faibles : on a des variations, des modulations, mais on ne sait pas où ça commence et où ça se termine. C'est pourquoi, j'ai parlé de temps chaotique.

On pourrait parler, dans le même registre, de temps avant le temps, de temps du chaos. Il y a ensuite – et c'est une autre figure de temps « mort » – le temps qui est trop bien réglé, le temps du « métro, boulot, dodo », la pure répétition d'une forme exactement identique, pure eurythmie : quand on prend le métro tous les matins de manière identique pour aller à son travail, le train arrive à l'heure, il ne se passe rien... Et pourtant on est dans une situation où sont présents tous les éléments cognitifs d'une action : une intention (aller au travail), des actes (prendre le métro), des sujets engagés dans leurs actions, etc. Malgré tout, dans ce « script », il manque quelque chose.

C'est pourquoi je suis effectivement convaincu, comme vous le dites, que ce qui met en marche le temps, c'est quelque chose de passionnel, le pathos. Il faut, en tout cas, qu'il y ait une rupture, une déchirure dans le continuum temporel : soit une déchirure dans le chaos, une lueur à l'horizon promettant une mise en ordre possible, soit une déchirure dans l'ordre trop bien réglé, qui définirait, en négatif, une séquence liée au désordre provisoire du script et à sa possible réorganisation inédite. D'où ma méfiance à l'égard de ces schémas narratifs qui ont l'air d'architecturer le temps, comme si le passé était le pendant symétrique du futur à l'intérieur d'un script intégralement prévisible : le temps n'est pas un script, ce qui le noue, ce qui ouvre la perspective temporelle, c'est la déchirure, quelque chose qui est de

l'ordre d'un pathos orienté dans le temps, et aussi longtemps que ce pathos n'est pas survenu, on ne se pose pas la question du temps.

A. L. — Quels sont les formes de déchirure de la trame du temps qui engendrent le pathos à l'aune duquel vous mesurez l'écoulement du temps ?

B. — Une déchirure peut être tout d'abord quelque chose qui est de l'ordre de la surprise, quelque chose qui survient de manière tout à fait inattendue et qui, tout à coup, nous fait prendre conscience du moment présent, qui attire notre attention sur ce qui est en train de se passer. Mais cette déchirure peut être aussi produite par quelque chose qui m'échappe dans le cours du temps : je suis happé par une situation, un événement ou une rencontre qui me plongent dans une suite d'incidents irréversibles, auxquels je ne peux pas me dérober et dont le déroulement me tient en haleine, dans la mesure où je ne sais pas comment toute cette histoire va se terminer et que cette histoire m'importe. Par cela même, je sors du script, du schéma « métro, boulot, dodo », du temps réglé d'avance : celui-ci devient, au contraire, de plus en plus imprévisible et je commence à m'inquiéter du futur.

Mieux, le futur empiète sur le présent, le futur devient présent. Il suffit qu'on ait peur de ne pas pouvoir payer ses factures à la fin du mois et voilà qu'on se retrouve à se projeter continuellement dans ce futur, plutôt que vivre le présent, une projection involontaire à laquelle on ne parvient généralement pas à se soustraire. Il suffit d'avoir joué au loto et d'avoir l'espoir de gagner : même si cet espoir est très faible, infinitésimal, on ne peut pas s'empêcher de se projeter dans le futur, d'imaginer ce que l'on ferait avec l'argent gagné, de s'inventer des existences virtuelles... Ou bien, dans une compétition sportive, un tournoi de tennis par exemple, il nous arrive de rêver que tel protagoniste réussira à gagner son match, mais tant que la partie n'est pas terminée, on devra lutter avec le scénario inverse, qui a peut-être plus de chances de se produire, et les deux hypothèses entrent en tension, mettent en tension la temporalité du match.

Enfin, il y a la dernière rupture temporelle, la dernière déchirure : quand quelque chose s'est produit dans le passé et qu'on découvre qu'il s'agissait de quelque chose d'important, mais sans savoir exactement quoi. Il peut s'agir d'une faute dont les conséquences ne sont pas encore connues, d'une affaire mal élucidée, d'un mystère non encore résolu. Cette incertitude concernant le passé a pour effet de nous projeter dans le passé, nous sommes alors à la merci de deux sentiments opposés : une curiosité pour ce qui s'est produit dans le

passé et une attente pour des réponses que le futur pourrait apporter aux énigmes irrésolues.

Il s'ensuit que, pour moi, les éléments qui construisent le futur et le passé sont d'ordre cognitif, ils mobilisent des schémas d'action avec des structures plus ou moins complexes, mais, en même temps, ce qui les met en route, le catalyseur de ces schémas c'est, selon moi, une incertitude engendrant une certaine forme de pathos, une rupture qui instaure l'événement et qui déploie ses virtualités sans que cela dépende de notre seule volonté, parce que l'événement a pour nature essentielle de se soustraire en partie à notre pouvoir ou à notre connaissance. Au lieu d'opposer *pathos* et *praxis*, comme on le fait depuis longtemps, on doit les penser ensemble. La notion de temporalité est complètement construite sur ce pathos qui vient pendant un moment rompre le contrôle cognitif du sujet sur le monde qui l'entoure jusqu'à une éventuelle réappropriation, ou alors jusqu'à un essoufflement, un oubli (ça peut arriver : un problème qui dure depuis trop longtemps peut finir par s'effacer, même s'il n'est pas résolu, c'est le cas de nombreux feuilletons médiatiques, par exemple l'histoire de la petite Maddie).

Le dénouement en tant que tel, n'a pas, pour moi, beaucoup d'importance, il en a moins que ce qui brise le continuum temporel : la déchirure qui instaure l'événement et qui noue l'attente de sa résolution. Le dénouement qui nous importe, c'est celui qui existe avant tout sous la forme d'un futur possible, d'une virtualité attendue qui anime notre vie ou notre lecture. Ce dénouement possible est bien plus important que le dénouement effectif, présent ou passé, des histoires que l'on a déjà vécues ou que l'on a déjà lues.

- A. L. — Demandons-nous maintenant comment se manifestent sur le plan narratif les formes de déchirure que vous venez de décrire. Je voudrais savoir quels sont, selon vous, les procédés de mise en intrigue qui affectent la vie passionnelle du lecteur et, partant, sa perception du temps. Dans vos écrits, vous ramenez la plupart de ces procédés à la rétention d'une information capitale concernant le développement de l'histoire : ne sachant pas comment l'histoire se développera, le lecteur est amené à anticiper son développement par des hypothèses que la suite de l'histoire confirmera ou invalidera, générant ainsi curiosité et suspense, et infléchissant par cela même la perception du temps de l'histoire. Est-ce qu'on pourrait inclure, au nombre de ces procédés, tout ce qui se rattache, dans un récit, à la phénoménologie de la modalité ?

Je pense, plus particulièrement, à la définition qu'a donnée de cette catégorie grammaticale le linguiste Gustave Guillaume. Le point fort de sa théorie du mode verbal — théorie qui prend le contre-pied de tout ce que la tradition grammaticale précédente avait pu écrire sur ce sujet — est la prise en compte de la dimension temporelle : il fait intervenir cette dimension même pour définir des modes comme l'infinitif, le participe, qui semblent dépourvus de temporalité. L'infinitif (le mode du possible) n'est pas moins temporel que l'indicatif (le mode du certain), sauf que la temporalité du premier est en puissance d'être, la temporalité du deuxième est réalisée. Mon hypothèse est que, à chaque fois qu'une action est décrite sur le mode du possible, le temps se dilate, et lorsqu'un événement est raconté sur le mode du certain, le temps accélère. Cette conception du mode pourrait-elle être envisagée, d'après vous, comme un principe régulateur de la vitesse d'un récit ?

R. B. — Ça m'a l'air d'être une piste vraiment intéressante. C'est vrai qu'il me semble de plus en plus urgent de dépasser la vieille conception du récit réduisant celui-ci à un texte s'articulant essentiellement à l'indicatif, un récit assertif, racontant des faits avérés. À partir du moment où l'on s'intéresse aux virtualités de l'histoire et qu'on dit que le travail essentiel de la mise en intrigue c'est de construire des possibles, des virtualités, on doit forcément s'intéresser aussi à ces autres aspects de l'histoire qui n'ont pas été racontés, mais qui auraient très bien pu l'être... Dans ce sens, je trouve très intéressant ce que Gerald Prince a développé depuis une dizaine d'années : la notion de dis-narration et d'alter-narration⁸. On dira que c'est un néologisme de plus à mettre au compte de la narratologie... Mais c'est quand même intéressant de se pencher sur les éléments de l'histoire qui sont textualisés sur un mode conditionnel ou subjonctif : « si je pouvais, je viendrais demain », « j'aimerais tellement que tu puisses venir », « je te promets que je viendrai », « j'ai peur qu'il ne vienne », tous ces verbes au conditionnel, au futur, au subjonctif ouvrent des virtualités qui peuvent ou non se réaliser, mais qu'une bonne analyse du récit se doit de prendre en compte si elle ne veut pas passer à côté d'une dimension essentielle de la narrativité.

Dans cette perspective, j'avais analysé la Passion selon Marc en termes de virtualités, la promesse de Pierre qu'il ne trahira pas, la prédiction de Jésus qu'il trahira, la prière de Jésus dans le jardin des

---

8. Voir Gerald Prince, « Périchronismes et temporalité narrative », *A Contrario*, n° 13, 2010, p. 9-18.

Oliviers lorsqu'il sent son heure arriver et qu'il demande à Dieu : « Si seulement tu pouvais faire que ce qui doit arriver n'arrive pas... »⁹. Là aussi, on est dans la construction d'éléments de virtualité et c'est justement en correspondance de ces éléments que le pathos du récit atteint son acmé. Je pense qu'il faut vraiment faire travailler cette notion de dis-narration, ou d'alter-narration : le récit n'est pas seulement un discours qui s'articule au mode indicatif, il s'agit d'une sorte de jardin aux sentiers qui bifurquent et ce sont ces bifurcations, qu'elles soient implicites ou inscrites explicitement dans le texte, qui constituent les vrais ressorts de la lecture.

- A. L. — D'où vient cette impression que l'on ressent souvent à la lecture d'un récit de vivre dans une temporalité à part, dans une temporalité irréductible aux schémas du temps ordinaire et entièrement dépendante de la parole du conteur, du rythme auquel celui-ci décide d'articuler le récit de son histoire ? Peut-on avancer que ce basculement de notre perception du temps (du temps ordinaire au temps de l'intrigue) constitue l'une des clés du succès des genres narratifs dans l'imaginaire humain ?
- R. B. — Cela me semble vrai surtout pour les narrations de fiction, à moins qu'on ne brouille les genres... La fonction anthropologique de la fiction, c'est de donner une expérience simulée et ludique du temps. Je pense notamment aux travaux de Jean-Marie Schaeffer sur le rapport entre fiction et jeu¹⁰. C'est d'ailleurs quelque chose qui est déjà pointé par Aristote dans la *Poétique* : dans la fiction, on prend plaisir à regarder des choses qui nous dégoûtent dans la vie ordinaire. La vue des cadavres, par exemple : elle nous intéresse beaucoup dans la fiction, alors que dans la vie quotidienne, elle nous répugnerait. La notion de catharsis, selon moi, renvoie à ce type d'expérience : il y est question de purification, non pas dans le sens où l'on parviendrait, grâce aux arts dramatiques, à surmonter certaines passions, mais dans le sens où, grâce à la fiction, ces mêmes passions cesseraient de nous faire peur ou de nous sembler désagréables. En tout cas, on ne sortirait pas du cercle de la passion : il y aurait simplement une inversion de la valeur, un peu comme quand on transforme le venin en sérum, les propriétés toxiques du premier deviennent des vertus thérapeutiques chez le second. Quand on est dans la fiction, c'est-à-dire dans l'univers ludique de la

---

9. Voir Raphaël Baroni et Claire Clivaz, « Résistance du *pathos* dans les récits de la Passion », dans *La surprise en exégèse*, G. van Oyen & A. Wénin (dir.), Leuven, Peeters, 2012.

10. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

simulation, les passions qui, dans la vie quotidienne, nous font peur deviennent des passions agréables. Ainsi, dans la vie quotidienne, la curiosité, la surprise et le suspense sont souvent des émotions plutôt désagréables, tandis qu'elles deviennent des passions tout à fait agréables lorsqu'elles font l'objet d'un spectacle et, par conséquent, qu'elles font partie d'un jeu qui se joue entre un narrateur intrigant et son « auditoire¹¹ » intrigué. Grâce à la fiction, on peut s'approprier et se familiariser avec des situations qui seraient autrement pénibles et désagréables.

II. Narratologie et esthétique

A. L. — En parlant de plaisir du récit, on a empiété sur le territoire de l'esthétique. Je comptais justement vous interroger sur les implications esthétiques de la narratologie post-classique. C'est, je crois, une question qu'on ne peut pas éluder. Votre description du récit tourne autour de la notion de « tension ». Il s'agit-là d'une notion complexe articulant une certaine disposition de l'intrigue à un certain état émotionnel du lecteur. Dans le sillage des travaux de Bally, Adam, Kerbrat-Orecchioni, Fontanille et Zilberberg (mais sans vous aligner sur leurs positions théoriques), vous considérez la dimension thymique comme un aspect incontournable du récit. L'esthétique aussi reconnaît dans l'*aisthesis*, dans le plaisir, la mesure de la beauté. Quel rapport y a-t-il entre les états émotionnels à travers lesquels passe le lecteur d'un récit et l'émotion qui définit le plaisir esthétique ? Comment articuler la notion de beauté avec la notion narratologique d'intrigue ?

R. B. — Je crois que la question de la beauté, aujourd'hui plus que jamais, mérite d'être traitée de manière absolument contextuelle, culturelle et historique : ce qui est beau à un moment donné, ne l'est plus à un autre moment. L'histoire de l'intrigue romanesque est un bon baromètre de la variabilité du goût esthétique : jusque vers la fin du XIX^e siècle, avant l'essor du naturalisme, le fait, pour un récit, d'avoir une intrigue bien nouée, avec beaucoup de suspense ou de curiosité, était généralement considéré comme une qualité esthétique. Puis, au début du XX^e siècle, un clivage s'est instauré entre deux niveaux de littérature : une paralittérature, pour laquelle l'intrigue conservait une valeur essentiellement commerciale, et une littérature sérieuse, dont la doxa

---

11. Je prends ici le terme « auditoire » au sens large (qui comprend les lecteurs, les auditeurs ou les spectateurs d'un récit de fiction). Ce terme est calqué sur le terme anglais « audience » et a été remis au goût du jour par Chaïm Perelman dans le cadre de la nouvelle rhétorique.

était fondée sur le rejet de l'intrigue et de toutes les concessions faites au plaisir du lecteur. Des gens comme Barthes, ainsi que tous ou presque les intellectuels d'inspiration marxiste, ont beaucoup critiqué les procédés de mise en intrigue, et notamment le suspense, y reconnaissant des éléments d'aliénation, d'une part du lecteur à l'œuvre et d'autre part de l'auteur aux lois du marché des biens symboliques. Au bout du compte, on peut même affirmer que l'institution scolaire, en nous apprenant à lire pour autre chose que le simple plaisir de l'intrigue, de l'identification et de l'immersion dans les univers fictionnels, s'est donné pour tâche essentielle d'inciter le public à délaisser et à dépasser ce genre de plaisirs « honteux », pour atteindre la véritable « jouissance » esthétique, placée sous le sceau de l'herméneutique, de la relecture, de la réinterprétation inlassable des textes, dans l'espoir de le porter vers un ailleurs du sens.

A. L. — Les choses ont pourtant évolué depuis...

R. B. — Ce n'est pas toujours vrai. Certes, depuis peu, on s'intéresse à nouveau à ce qu'on pourrait appeler les lectures de « premier degré »¹² ou l'on s'interroge sur la manière de définir les « sujets lecteurs » dans toute leur complexité¹³. Il y a aussi des études empiriques portant sur des lecteurs ordinaires, dont les opinions peuvent être recueillies à partir des « critiques » publiées sur des sites comme Amazon. Ce genre de travaux montrent, sans surprise, que pour la plupart des gens qui ne sont pas des professionnels de la littérature, la qualité de l'intrigue demeure le principal critère permettant de déterminer la valeur positive d'un livre¹⁴. Toutefois, au sein de l'institution scolaire ou académique, tenir un discours sur la qualité de l'intrigue d'un chef d'œuvre canonisé par la critique reste un exercice compliqué, voire périlleux ou impossible. Certes, sous l'influence de la mode cognitiviste, on s'intéresse de plus en plus à la question des émotions et de l'immersion, mais on se heurte souvent à des préjugés qui tiennent autant à l'histoire de la critique qu'à l'inadéquation des outils d'analyse hérités de la période formaliste. Un préjugé difficile à éradiquer qui produit parfois des aveuglements interprétatifs incroyables dans la mesure où, par exemple, on postule ordinairement qu'il n'y a pas d'intrigue dans les romans de la modernité, alors qu'il est facile de

12. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, N°9, 2012.

13. Annie Rouxel et Gérard Langlade, *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2005.

14. Voir Dominique Legallois et Céline Poudat, « Comment parler des livres que l'on a lus ? Discours et axiologie des avis des Internauts », *Semen*, N°26, 2008.

montrer le contraire, par exemple l'omniprésence du modèle de l'intrigue policière et de la dynamique de la curiosité dans le Nouveau Roman, ou le suspense intense qui anime les récits de Julien Gracq, même lorsque pratiquement rien ne se passe, si ce n'est l'attente d'un événement érotique ou mortifère.

Récemment, j'ai été étonné de constater que dans la notice des éditions de la Pléiade consacrée au roman de Ramuz *Derborence* on pouvait lire que le récit était pratiquement dépourvu d'intrigue et « d'intensité dramatique », alors que les quelques 280 comptes rendus critiques publiés du vivant de l'auteur s'accordent presque tous à décrire ce récit comme un roman facile à lire, passionnant, possédant une intrigue simple mais efficace, ménageant des incertitudes et des rebondissements inattendus... Connaissant les problèmes financiers de Ramuz au moment où il rédige cet ouvrage, il n'y a qu'un pas à franchir pour le décrire comme un roman « commercial ». Et pourquoi pas ? Est-ce que le roman est nécessairement mauvais à cause de cela ? Seulement, dans la doxa des études littéraires, une telle étiquette semble totalement incompatible avec une œuvre considérée comme l'un des sommets de la production de l'auteur romand. Donc, il y a des aveuglements critiques qui sont vraiment construits par notre institution. Surtout dans un pays comme la France...

A. L. — La France ?

R. B. — Oui, cela surprend beaucoup mes collègues anglo-saxons quand je leur dis qu'on ne peut pas, dans les pays de culture francophone, parler de la qualité de l'intrigue d'un roman dans un contexte académique parce que c'est un aspect auquel notre institution n'attache presque aucune importance. Ils sont surpris parce qu'il s'agit, pour eux, de quelque chose qui a une importance énorme. En Italie aussi, probablement...

A. L. — L'Italie a été pendant longtemps l'otage de l'institution littéraire française et de son hostilité à l'égard de la littérature de masse, mais on s'est émancipé avec Umberto Eco, dès les années 80, de certains préjugés négatifs et la littérature narrative a vite renoué avec l'intrigue. Je pense aux livres de Calvino, Buzzati... Mais, pour revenir à l'esthétique, comment concilier la notion de plaisir esthétique avec les sensations qui surviennent en nous à la lecture d'un récit ? Suspense, curiosité, surprise, vous l'avez dit tout à l'heure, peuvent correspondre (si ce n'est pas toujours, au moins très souvent) à des sentiments

désagréables. Peut-on, dès lors, les assimiler à des sensations esthétiques, à du plaisir ?

- R. B. — Il y a là probablement quelque chose qui est de l'ordre d'un renversement, dans la mesure où, quand ces émotions, qui sont difficiles à vivre dans l'existence quotidienne, sont réinvesties sur un plan fictif, elles deviennent agréables. On est dans une situation comparable à celle des gens qui vont sur les montagnes russes, alors qu'ils ont le vertige. Dans la sécurité d'une représentation fictionnelle, on peut revivre des émotions autrement désagréables, s'identifier à des personnages qui vivent des choses épouvantables, et prendre plaisir à ce spectacle. On a ici vraiment une inversion du pathos et, probablement, une explication de la fonction anthropologique de la littérature au sens large, c'est-à-dire de l'ensemble des représentations fictionnelles. La fiction est un lieu qui vise à créer un espace ludique dans lequel on peut apprendre à vivre avec les choses les plus pénibles de notre existence.
- A. L. — L'inconvénient de cette explication est qu'elle ne tient aucun compte de la dimension temporelle du récit. La transfiguration esthétique des émotions désagréables opérée par l'art n'est pas une exclusivité des arts temporels comme le récit : des arts statiques comme la peinture ont les mêmes chances d'y parvenir. Si l'on assume que la temporalité est une propriété incontournable du récit, il faudrait ensuite arriver à rendre compte de l'emprise de ce genre artistique sur l'imaginaire social à partir de sa dimension temporelle. Comment surmonter cette difficulté ?
- R. B. — Mais quand Aristote parle, dans la *Poétique*, de la manière d'inspirer de la crainte, de la pitié, de l'espoir, de la manière de créer une surprise par la reconnaissance, et de la manière dont la catharsis métamorphose ces passions et les rend agréables, il parle bien d'un processus qui se déroule dans le temps. Au début du processus, il y a un poison, au terme, un remède.
- A. L. — Le fonctionnement esthétique d'un récit dépendrait donc, selon vous, de son aptitude à inscrire la vie émotionnelle des lecteurs dans un processus alternant des moments de tension à des moments de distension ?
- R. B. — Tout à fait. Une explication qui va à peu près dans le même sens est celle de Peter Brooks, qui a écrit un livre qui s'intitule *Reading for the*

plot, c'est-à-dire « lire pour l'intrigue »¹⁵. Dans ce livre, il développe sa réflexion autour d'une notion psychanalytique qu'il emprunte à Freud, le « fort-da », une notion qui rejoint des approches cognitivistes sur la manière dont se forme la notion de temps chez l'enfant, avant même l'acquisition de la compétence langagière¹⁶. Il en conclut à une représentation tensionnelle de la temporalité, une représentation qui se construit par une courbe de tension et ensuite par sa résolution : on enlève un objet et on le remet devant l'enfant mais, du fait de la répétition du jeu, l'objet conserve une certaine consistance, son retour est attendu, même s'il n'est pas présent dans la perception. Grâce à cette expérience, l'enfant découvre la notion de frustration, mais il apprend aussi la permanence dans le temps de l'objet et à différer le plaisir. On peut reconnaître dans ce comblement retardé du désir l'embryon du sur-moi, mais aussi de la compréhension de la temporalité, qui sera l'objet principal du jeu et, plus tard, de la littérature. Je pense que le récit, comme la musique, se construit dans cette espèce de matrice essentielle dans laquelle se joue la question du rapport de l'être humain à la temporalité. Contrairement à la peinture, dans laquelle on est dans une espèce d'immédiateté de l'objet, le propre de la musique, de la littérature et des arts séquentiels (donc la bande dessinée et le cinéma aussi), est d'arriver à reproduire sur un plan esthétique cette espèce d'épreuve existentielle fondamentale qu'est l'expérience de tension-détente qui organise la vie humaine comme une forme qui s'inscrit dans le temps.

- A. L. — Il n'empêche que dans vos travaux récents, vous avez tendance à privilégier un certain type de récit qui semble être aux antipodes même du modèle de narrativité que vous venez de décrire. Les récits en question sont ceux qui n'ont pas de dénouement, les récits qui posent des problèmes, mais qui ne les résolvent pas. Vous appelez ce genre de mise en intrigue : une « poétique de la discordance narrative ». Ne s'agit-il pas d'un désaveu d'une idée de récit fondée sur le plaisir ?
- R. B. — Je ne crois pas. Disons d'abord que, si j'ai parlé de discordance narrative, je l'ai fait en référence directe avec Paul Ricoeur qui parle de l'intrigue comme du lieu de la concordance discordante. L'intrigue est

---

15. Peter Brooks, *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1984.

16. Voir par exemple Daniel Stern (1998), « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Étienne Darbellay (dir.), Genève, Droz, 1998, pp. 167-189.

devenue avec Ricœur le lieu de la configuration du temps, de l'inscription du désordre dans un ordre et, partant, de l'idée selon laquelle il serait possible de surmonter l'expérience temporelle par la forme poétique. Si j'insiste sur la notion de discordance, c'est pour souligner qu'il n'y a pas besoin de surmonter cette dimension temporelle surtout quand on se place, comme ici, dans une perspective esthétique. Qu'il y ait dénouement ou non n'est pas important de ce point de vue. On ne lit pas pour le dénouement, on ne lit pas pour surmonter le temps. Je dirais même que le dénouement est le lieu, non pas du plaisir, mais du déplaisir, c'est le lieu où l'on est malheureux d'arriver parce que l'histoire touche à sa fin. Une collègue qui aime beaucoup les romans policiers me disait qu'elle lisait *Millénium* avec tristesse parce que plus elle tournait les pages, plus elle se rapprochait du dénouement, alors qu'elle aurait voulu que l'histoire continue à l'infini. En fait, le plaisir est dans la discordance. Et on trouve cette notion déjà chez Nietzsche quand il oppose apollinien et dionysiaque et qu'il identifie le dionysiaque à la dissonance placée dans l'harmonie de la séquence.

- A. L. — Il existe donc, selon vous, deux types de plaisirs narratifs, l'un associé au dénouement, l'autre associé à l'attente du dénouement (une attente qui ne sera peut-être jamais comblée). Et de ces deux plaisirs, vous auriez tendance à dire que le deuxième est plus important que le premier. Ai-je bien résumé votre point de vue ?
- R. B. — Le plaisir est pendant le moment de la lecture, il n'est pas au moment où l'on ferme le livre. Si on fait des tests cognitifs sur la mémorisation des différents moments de l'intrigue, on s'aperçoit que le dénouement du roman policier est souvent oublié. Et s'il en est ainsi, c'est que la découverte du coupable n'est pas le levier principal de la lecture de ce genre de romans. Ce n'est pas très important de savoir qui a commis le crime et, d'ailleurs, quand on découvre l'identité du coupable et la manière exacte dont il a réalisé son méfait, on est très souvent déçu de l'élucidation fournie par le détective à la fin de l'histoire. Ce qui nous plaît, c'est d'avoir été comme suspendus, tout au long du récit, au cheminement d'une pensée (celle du détective) et d'avoir su, en même temps que lui, ou contre lui, dans une sorte de compétition, reconstituer la dynamique de l'action criminelle.

En insistant sur la poétique de la discordance, je voulais prendre mes distances avec le discours de Ricœur. Son modèle est emprunté à l'historiographie et partage avec celle-ci l'ambition de vouloir sortir du

temps pour pouvoir le cartographier et, donc, l'expliquer. Quand on lit la fiction, les explications ne nous intéressent pas beaucoup : ce qui nous intéresse, c'est le mystère. Il y a une poétique du récit historiographique qui cherche l'explication, qui tend vers la concordance, vers une configuration, qui essaie de résoudre le problème de l'histoire en le présentant de manière aussi résolue et directe que possible. Et puis il y a une tout autre poétique, celle de la fiction : peu nous importe ici de tout comprendre, bien au contraire, on aime se sentir perdu dans un labyrinthe, comme les personnages. La fiction ne cherche pas du tout à résoudre, à configurer, à expliquer, elle cherche plutôt à reproduire sur un plan esthétique une discordance qui est celle à laquelle nous sommes confrontés dans notre vie quotidienne.

Je pense que Ricœur prend conscience de ce problème entre le tome I et le tome III de *Temps et récit* : malheureusement, la plupart des lecteurs se limitent à lire l'introduction au tome I et ne vont pas plus loin (ce que je comprends parce qu'il s'agit d'un ouvrage assez ennuyeux...). Mais, dans le tome III, Ricœur revient sur la thèse qu'il avait défendue dans le tome I et, au lieu de prôner un rapprochement entre fiction et histoire, sous prétexte que l'une comme l'autre proposeraient une solution identique à un même problème, il en vient à dire que fiction et histoire proposent deux solutions complètement divergentes : le rôle de l'historiographie est d'inscrire le temps subjectif dans l'objectivité du calendrier, de la preuve, de la trace, au contraire le rôle de la fiction est de mettre au jour les apories du discours philosophique, c'est-à-dire l'incapacité de ce type de discours de résoudre le problème du temps.

On peut lire ainsi à la fin du tome III de *Temps et récit* : « la concordance discordante était déjà à la fois le nom d'un phénomène à résoudre et celui de sa solution idéale »¹⁷. Ce que j'interprète ainsi : le problème du temps (concordance-discordance) est identique à sa solution poétique (concordance-discordance). Seule la fiction aborde le problème du temps sans prétendre le résoudre : lire un roman ne signifie pas sortir du temps, mais tout au plus l'explorer, en reproduire l'expérience dans un cadre ludique dépourvu de danger.

---

17. Paul Ricœur, *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 248. J'ai récemment publié un article qui développe cette question : Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 361-382.

III. Narratologie et panfictionnalisme

A. L. — Dans *L'œuvre du temps*, et notamment dans le chapitre « Histoires vécues, fictions, récits factuels »¹⁸, vous prenez position contre la tendance - particulièrement répandue aujourd'hui - à vouloir tout ramener à la fiction : à force d'insister sur leur rôle de médiation de la réalité et de construction de l'histoire, les récits de la presse ou de l'audiovisuel, les récits historiques, les récits biographiques, tous les récits factuels seraient en fin de compte assimilés à de la fiction. Vous parlez à ce sujet de panfictionnalisme. Le danger est que la notion de fiction se vide de sens et devienne un mot qui ne veut plus rien dire. Le thème de l'hybridation entre récits factuels et fictionnels étant au cœur de la thématique abordée dans ce numéro de *Modèles linguistiques*, il me semble normal de mettre à l'épreuve de votre critique du panfictionnalisme la solidité des idées qui sont à l'origine de ce projet. Pourriez-vous rappeler sur quels éléments prend appui votre critique de l'indistinction entre récits factuels et récits fictionnels ?

R. B. — Ce que je critique surtout dans le panfictionnalisme, ce sont ses présupposés, c'est-à-dire l'idée que l'expérience serait une chose indicible et que le temps, dans l'expérience authentique qu'on en a, serait quelque chose d'informe, de chaotique ou de muet. C'est surtout dans le domaine de l'historiographie que l'on retrouve cette idée : Paul Veyne disait que l'histoire est un continuum et que seule sa mise en intrigue, en découpant une séquence dans le flux de l'histoire, permettrait de donner une forme à l'informe¹⁹. On retrouve la même idée chez Sartre : dans un célèbre passage de *La nausée*, la vie est présentée comme quelque chose d'informe, c'est le lieu où rien ne se passe, les jours se suivent, identiques. La vie ne se transforme en histoire que lorsqu'on commence à la raconter. Il faut donc choisir : vivre ou raconter. Mais si on choisit de raconter, on sort de la vie, on s'enferme dans une sorte de mensonge, on emprisonne le temps, on le lit dans le sens inverse de celui de son écoulement. Autour de cette idée, un large consensus s'est créé, qui s'est beaucoup nourri de l'épistémologie constructiviste et qui prétend que les discours littéraires, médiatiques et historiques construisent des fictions parce qu'ils inventent des formes qui ne sont pas dans la vie. On souligne souvent le rôle de médiation du récit et, plus particulièrement, le rôle de médiation de l'intrigue, cette structure séquentielle qui serait

---

18. Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, pp. 45-94.

19. Je renvoie aussi, chez les Anglo-saxons, aux travaux de Louis Otto Mink et de Hayden White, qui affirment à peu près la même chose.

plaquée sur quelque chose qui, à la base, serait un flux chaotique, informe.

Je pense que cette idée est complètement infondée. Car, si l'on est un peu cohérent, en se plaçant dans cette tradition herméneutique qui reconnaît dans l'univers du livre le lieu par excellence de la configuration du temps et de l'intrigue, il faut exclure catégoriquement qu'il puisse y avoir quelque chose de narratif ou d'historique avant que le récit littéraire ne s'en empare. Des phénoménologues comme David Carr ont justement fait cette objection à Ricœur : qu'est-ce qu'il y a avant le récit ?

Je pense que Ricœur n'est pas en mesure de répondre à cette question-là. En tant que phénoménologue, il sait très bien que le phénomène lui-même, l'événement en tant que tel, existe seulement en tant qu'événement sémiotisé (car autrement il n'y aurait pas d'événement, on serait dans le monde prélangagier de l'indicible, un monde dont seuls les nourrissons et les animaux peuvent faire l'expérience). La réalité telle qu'elle est vécue se manifeste à travers des structures sémiotiques qui sont déjà de type narratif : quand on fait un projet, quand on s'inquiète des résultats d'un examen, on est dans une forme déjà constituée et, même si on ne sait pas quel sera le résultat de ce projet ou de cet examen, on sait qu'à une date déterminée il y aura une réponse, il y aura un dénouement. On est donc dans une intrigue. Nœud et dénouement sont inscrits dans la vie avant même que quelqu'un essaie de la raconter, pour la simple et bonne raison que nous ne pouvons vivre que de manière narrative.

- A. L. — Tout ce que vous dites plaide en faveur d'une continuité entre récit factuel et récit fictionnel. Pourquoi alors parlez-vous en termes négatifs du panfictionnalisme ?
- R. B. — Qu'il y ait une continuité entre récits factuels et récits fictionnels n'exclut pas la nécessité de poser des frontières entre ces deux genres de discours. Oui, je pense qu'il y a bien une continuité entre récits factuels et fictionnels (c'est d'ailleurs pour cette raison qu'on peut parler des arts mimétiques comme des arts qui imitent quelque chose qui relève d'une expérience directe du réel). Mais je pense aussi qu'il ne faut pas totalement abolir les frontières qui séparent fiction et réalité. Ces frontières sont historiquement changeantes : elles semblent plus ou moins visibles à certaines époques de l'histoire, mais elles n'en existent pas moins. La seule manière de rendre compte de leur mobilité historique est de s'en référer pragmatiquement à l'usage qu'on fait des

discours narratifs et à la manière dont se pose (ou ne se pose pas) la question de la confiance que l'on a dans la personne qui nous les raconte²⁰. Mais on ne pourra jamais faire l'économie de ces frontières : elles sont essentielles et vont aussi déterminer les fonctions que les différentes formes narratives ont vocation à remplir dans notre société. Or, dans notre tradition occidentale, il me semble que la vocation première de la fiction est de reproduire sur un plan esthétique des expériences qui sont généralement désagréables dans la vie réelle. On ne peut dire la même chose des récits factuels : leur but n'est pas de poser plus de problèmes aux gens qu'ils n'en ont déjà dans la vie, il s'agit plutôt de les aider à résoudre leurs problèmes.

A. L. — Pourriez-vous donner des exemples ?

R. B. — Quand on lit un journal, on veut s'informer et l'idée ne nous effleure même pas que le journaliste pourrait s'amuser à nous cacher des éléments importants de l'histoire qu'il nous raconte. Le ferait-il qu'il passerait complètement à côté de sa mission professionnelle. Il raterait un scoop qu'un autre journaliste ne se priverait pas de publier à sa place. Les éventuels effets de suspense que l'on peut repérer dans un récit journalistique sont le plus souvent de nature involontaire et dépendent du fait que le journaliste ne dispose pas de toutes les informations sur l'affaire qu'il relate, ce qui l'empêche de boucler l'histoire, de la raconter d'un bout à l'autre, de la dénouer. Si l'on trouve donc des éléments de suspense dans la presse quotidienne, c'est pour la seule et unique raison que le locuteur est lui-même en déficit d'information, comme le lecteur. Quand on a travaillé pendant trois ans dans le cadre du LARP²¹ sur les feuilletons médiatiques, on a pu observer très peu d'exceptions à cette règle, à part quand il s'agissait de protéger une source ou d'éviter de publier des informations qui n'auraient pas été vérifiées.

En revanche, dans les journaux populaires, on constate une tendance à continuer de raconter une histoire, même quand il n'y a pas d'éléments nouveaux, de manière à exploiter commercialement l'intérêt des lecteurs pour les histoires qui n'ont pas encore été dénouées. Dans ce cas, on multiplie les angles, les témoignages, mais on a un peu l'impression que le récit tourne à vide. Ainsi, l'intérêt qu'on attache aux

---

20. À ce sujet, je renvoie au chapitre de mon dernier livre intitulé « La fiction peut-elle mentir ? », *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 223-249.

21. Laboratoire d'Analyse du Récit de Presse basé à l'Université de Fribourg et dirigé par Françoise Revaz.

feuilletons médiatiques qu'on lit dans la presse, qu'elle soit populaire ou sérieuse, est généralement dû au fait que les journalistes ignorent le dénouement de l'histoire qu'ils racontent, et qu'ils doivent donc différer la narration de son dénouement, parfois définitivement. Par contre, au niveau d'un article isolé, une règle d'écriture journalistique de base (appelée la règle de la pyramide inversée) commande de placer les informations les plus importantes au début, souvent déjà dans le titre ou le chapeau²².

- A. L. — Intéressons-nous alors aux récits de presse qui sont irréductibles à la phénoménologie des feuilletons médiatiques. Les journaux, les magazines ne comportent pas seulement, en effet, des récits relatant des événements qui ont lieu au moment même où le journaliste fait état de leur déroulement. Il y a aussi des récits qui reviennent sur des histoires déjà connues et qui en relatent après coup le déroulement en ayant recours aux mêmes stratégies de mise en intrigue qu'utilisent les auteurs de fiction. C'est ce type de récit journalistique que je considère comme un exemple de mélange entre factuel et fictionnel.
- R. B. — Mais c'est là qu'on voit que les frontières entre fictionnel et factuel se sont bien conservées, car si l'on arrive à voir un effet de fictionnalisation dans un récit factuel, c'est qu'on sait que certains procédés narratifs s'utilisent plutôt dans un genre que dans un autre. Et si l'on est surpris de voir des frontières stylistiquement poreuses entre les deux genres, c'est parce qu'on ne s'attend pas à ce qu'un discours factuel puisse utiliser les mêmes techniques narratives qu'un discours fictionnel.
- A. L. — Qu'il y ait des frontières entre le factuel et le fictionnel me semble indéniabla. Maintenant, ces frontières sont peut-être en train de se déplacer... Vous ne trouvez pas, par exemple, que c'est la logique même à laquelle obéit l'exercice du journalisme dans notre société qui prédispose cette pratique d'écriture à empiéter sur le territoire de la fiction ? J'appuie cette affirmation sur certains écrits d'Umberto Eco concernant la pratique journalistique : la rédaction d'un article de presse lui semble historiquement conditionnée par les exigences de rentabilité commerciale auxquels la plupart des journaux sont soumis. Ecrire un article n'a de sens que si l'article peut être lu, et le journal vendu. Les journalistes se sont donc spécialisés dans le récit de faits inhabituels, surprenants, exceptionnels, les seuls en mesure d'attirer l'intérêt des lecteurs. Un chien qui mord un homme, dit Eco, n'est pas

---

22. Voir ici même l'article de Philippe Duley (note de ML)

une nouvelle. En revanche, un homme qui mord un chien, oui. Car si jamais une telle chose venait à se produire, l'idée que nous nous faisons des rapports entre hommes et chiens serait prise à contre-pied. Or, les auteurs de fiction aussi ont tendance pour intriguer leurs lecteurs à raconter des histoires exceptionnelles, inhabituelles, insolites. Ne pourrait-on pas voir là un point de jonction possible entre journalisme et littérature ?

- R. B. — Le fait de s'intéresser à l'inhabituel est quelque chose qui est là depuis qu'il y a des êtres humains. Pour les êtres curieux que nous sommes, ce qui rend une histoire racontable, c'est bien son côté inhabituel. Cela vaut pour tous les récits, non seulement pour les récits de la presse. Mais je pourrais vous objecter qu'il existe des faits habituels qui font la une des journaux. Je pense, par exemple, à une élection présidentielle ou à un conflit armé : leur déroulement s'inscrit dans un rituel réglé à l'identique depuis des siècles et pourtant ce sont des événements qui suscitent encore l'intérêt de la société. Dans le choix de l'information, je n'en doute pas, il y a bien un processus de marchandisation de l'information qui est à l'œuvre, mais cela n'entraîne pas, à mon avis, le recours systématique à cette forme de narrativité particulièrement saillante que représente le feuilleton médiatique. Il y a des feuilletons et, par conséquent, du suspense et de la curiosité qui nous poussent à lire le journal du lendemain, simplement parce que le rythme de parution du périodique est plus court que le rythme de l'histoire. Cela existe depuis l'invention de la presse périodique.
- A. L. — Il y a pourtant un genre narratif dont la nature mi-factuelle, mi-fictionnelle ne fait aucun doute, car elle est inscrite dans son appellation même : le docu-fiction (ou docu-drama). L'hybridation entre les stratégies narratives factuelles et fictionnelles est, dans ce cas, quelque chose d'indéniable. Les principaux docu-fictions concernent des faits historiques ou des faits criminels. Comment interprétez-vous l'émergence de ce genre narratif ? Et dans quelle mesure son émergence témoigne-t-elle d'une mutation effective de la manière d'envisager les fonctions, la valeur et la finalité des genres narratifs au sein de la société actuelle ?
- R. B. — J'ai l'impression que les histoires racontées par les genres audiovisuels qui relèvent du docu-fiction sont reçues par le public comme de la fiction. C'est l'aspect fictionnel qui intrigue les spectateurs, même s'il est incontestable que la conscience d'assister à la représentation d'événements réels apporte un supplément de plaisir

non négligeable. Le plaisir d'assister à la représentation d'une histoire particulièrement intrigante devient plus intense lorsque le spectateur prend conscience qu'il s'agit d'une histoire réelle. « Et en plus c'était vrai ! » : le simple fait de se dire que l'histoire qu'on nous a racontée était vraie a pour effet d'augmenter l'intensité de notre plaisir. Mais le mode de consommation de ces histoires est essentiellement celui de la fiction : le plaisir ludique du spectaculaire. J'aurais d'ailleurs tendance à ramener à cette phénoménologie de consommation d'autres formes de divertissement : les spectacles, les compétitions sportives. Nous allons voir un match de tennis pour les mêmes raisons qui nous poussent à lire un roman et si le sportif qui perd le match est celui que l'on soutenait, on est aussi triste et, au fond, aussi détaché, que si notre héros de roman préféré venait à mourir. Mais ce n'est pas du tout la même tristesse que celle que ressentent les proches du sportif, ou le sportif lui-même, qui devront assumer les conséquences réelles de l'échec.

Cela dit, il y a des catégories de lecteurs ou de spectateurs qui confondent les deux, des fans qui transgressent les règles du jeu social, comme ce personnage de Stephen King, dans *Misery*, qui devient le tortionnaire d'un auteur parce qu'il a fait mourir son héroïne préférée. Pour rendre compte du rapport que ces nouvelles formes de narration hybrides entretiennent avec le public, on pourrait parler d'une sorte de « pacte de lecture » intermédiaire : il y a, d'un côté, des récits sérieux, rédigés dans le but d'informer et soumis aux mêmes conditions de vérité que les discours assertifs ou scientifiques, il y a, ensuite, des récits fictionnels mettant en scène un monde irréel dans lequel on n'est pas du tout engagé et, enfin, il y a effectivement une catégorie intermédiaire regroupant tous les « spectacles » (y compris les jeux et les compétitions sportives) qui comportent un noyau factuel, mais qui se vivent sur le mode de consommation de la fiction.

- A. L. — Les docu-fictions prennent le plus souvent pour thème un fait historique. Ne pourrait-on pas voir alors dans l'essor de ce genre de récits mêlant histoire et fiction un symptôme de la crise traversée actuellement par le discours de l'Histoire qui n'est plus capable (ou qui est de moins en moins capable) de donner un sens vraiment convaincant aux événements du passé ? Je m'explique : le schéma d'explication adopté par la plupart des historiens pour interpréter le devenir social a été longtemps fondé sur un postulat téléologique. On estimait que l'Histoire ne se déroulait pas au hasard, mais qu'elle suivait un chemin tracé par Dieu ou par les hommes, un chemin au bout duquel un événement devait se produire, l'événement vers lequel

toute l'histoire de l'humanité convergeait. Selon Mircea Eliade, ce schéma remonte aux anciens prophètes hébreux qui donnaient un sens aux vicissitudes du peuple d'Israël en les rapportant à cet événement majeur (au regard de leur téléologie historico-sotériologique) qu'était la venue du Messie.

Les philosophies modernes de l'Histoire ne sont qu'une version sécularisée de ce même schéma d'explication téléologique : le devenir social ne prend sens que par rapport à un événement qui ne s'est pas encore produit, mais que l'historien admet comme inévitable. C'était la société sans classes pour Marx, la société libérale pour Croce et, plus récemment, la société néo-libérale pour Fukuyama. Or, ce schéma est aujourd'hui devenu caduc à cause des innombrables tragédies qui ont marqué l'histoire du XX^e siècle : les deux guerres mondiales, les persécutions contre les minorités religieuses, raciales, etc. Le XX^e siècle nous a montré que l'histoire n'est pas l'épiphanie du progrès, mais un théâtre des horreurs. D'où l'hypothèse que je formulais : la tendance des historiens contemporains (je pense aussi à la micro-histoire de Carlo Ginzburg) à renouer avec des stratégies discursives et de mise en intrigue qui sont propres aux récits fictionnels n'est-elle pas une conséquence de la crise traversée actuellement par le paradigme historique ?

- R. B. — C'est très intéressant. Si l'on considère à nouveau la notion de concordance-discordance à la lumière de ce que vous venez de dire, et l'idée que la mise en intrigue serait une forme de configuration des événements mettant de l'ordre dans l'histoire et l'inscrivant dans une totalité, on s'aperçoit que cette idée se fonde sur un postulat qui a des pieds d'argile : selon ce postulat, la fiction dirait la même chose que l'histoire parce qu'elle ferait passer les choses d'un ordre discordant à un ordre concordant. Mais, au fond, c'est plutôt le contraire qui est en train de se passer. C'est plutôt l'histoire qui découvre que son modèle explicatif est désormais insuffisant et qu'il va falloir reconnaître dans la discordance le seul mode d'accès aux faits historiques.

David Carr affirme que l'historiographie moderne s'est détournée d'une réflexion sur l'expérience de l'histoire : celle-ci semble quelque chose d'inatteignable, une expérience au-delà de notre portée, elle ne se ferait plus qu'avec le recul, grâce à la parole des historiens. Les gens qui ont pris la Bastille en 1789 ne savaient pas, à ce moment-là, qu'ils étaient en train de faire la Révolution française, ils pensaient participer à une sorte de révolte du pain ; ce n'est que plus tard qu'on a interprété cet événement comme étant la Révolution française. Or, malgré cela, David Carr soutient qu'il existe bien une expérientialité de l'histoire,

par exemple lors du 11 septembre 2001 ou au moment de la chute du Mur de Berlin, et il pense que la structure de cette expérience n'est pas si différente de la structure narrative qu'on utilise quand on raconte une histoire après coup.

Pendant très longtemps, la fiction a été le seul moyen d'accéder à ce type d'expérience : or, si l'histoire a pour but de nous faire découvrir la réalité de cette expérience, la réalité concrète de l'événement et la contingence de son déroulement, et donc pas simplement d'expliquer ce qui s'est passé le plus frontalement possible, on conçoit parfaitement qu'elle puisse faire siennes certaines stratégies narratives propres à la fiction. Cette idée se heurte à l'opposition de certains historiens qui en sont restés à un paradigme assez marxien et qui voudraient qu'on traite les choses du passé uniquement par le biais du logos, sans faire de concession aux exigences du pathos et de la narrativité.

J'ai eu à ce sujet une discussion intéressante avec Philippe Roussin, membre du CRAL. Ce dernier a montré que pour définir la pauvreté, la Banque Mondiale a récemment décidé de s'appuyer non pas sur des statistiques qui évaluent le niveau de vie d'un paysan du Brésil en comparaison avec le niveau de vie d'un paysan suisse, mais d'interroger les gens en leur demandant de raconter leur rapport à la pauvreté. Or, il voyait dans cette démarche une dérive vers le *story-telling*. Personnellement, j'y vois au contraire une tendance extrêmement judicieuse : comment définir en effet la pauvreté ? En termes de revenus mensuels ? Mais que dire alors d'un Indien qui vit dans la forêt amazonienne ? Le fait qu'il gagne un centime par jour peut-il encore signifier quelque chose ? Le fait que son espérance de vie soit plus limitée que celle d'un Japonais est-il pertinent ? Donc, revenir à une compréhension de l'expérience concrète, dans une situation réelle, à travers un pathos raconté, c'est vraiment la reconnaissance de la dimension narrative dans laquelle nous vivons. Schopenhauer disait que l'éthique est fondée sur la pitié et je suis assez d'accord avec cette conception. On ne peut pas définir la morale sur un principe purement rationnel, comme un impératif catégorique. La fiction est le laboratoire de l'éthique parce que c'est le lieu de l'identification, de la vie revécue au ras de la discordance de l'existence vécue, le lieu où la question des choix moraux n'est pas résolue, a priori, mais engendre au contraire un sentiment de perplexité.

- A. L. — On peut peut-être conclure en disant que les frontières entre factuel et fictionnel continuent aujourd'hui encore d'exister, mais qu'elles sont devenues de plus en plus poreuses et que les nouvelles formes de narrativité, si elles conjuguent avec une plus grande

désinvolture des procédés narratifs traditionnellement « codés » comme factuels ou fictionnels, ne font pas pour autant dériver la narration contemporaine vers les territoires de l'irréel, mais, bien au contraire, parviennent à recentrer son discours autour de l'expérience réelle.

- R. B. — Il ne faut pas, en effet, associer nécessairement le “story-telling” avec la fiction. Seul le récit à intrigue est capable de reproduire à l'échelle du langage le suspense qui traverse notre existence, ce suspense auquel il nous est impossible d'échapper parce qu'il est intimement lié aux incertitudes, aux angoisses, aux espoirs qui emplissent notre vie. Que les récits factuels renouent avec ce suspense ne me semble donc pas une abdication face à la fiction. Qu'est-ce qu'il y a de plus réel que le suspense lié aux résultats de nos tests médicaux ? De nos examens universitaires ? Et de toutes les autres épreuves de la vie ? Les dérives alimentées par le révisionnisme pourraient être évitées si l'on savait reconnaître au témoignage sa valeur expérientielle authentique. Personne ne douterait de l'existence des chambres à gaz si l'on n'avait pas tant déprécié la parole des témoins au motif qu'il s'agit de paroles subjectives, de récits personnels pleins de pathos. S'il y a bien, dans le témoignage des rescapés des camps de concentration, un travail de mise en forme visant à rendre leur vécu aussi saisissant que possible, cela ne signifie pas qu'ils nous racontent des fictions. Ce que je regrette, c'est qu'on n'ait pas su recevoir le témoignage d'autres génocides aussi efficacement : le génocide du Rwanda par exemple, est resté pratiquement inaudible en Europe, peut-être parce qu'il n'a pas encore trouvé sa forme narrative. Avec des conteurs efficaces, la distance qui nous sépare des tragédies africaines pourrait être surmontée. On ne peut pas négliger l'importance d'un film comme *La Déchirure* de Roland Joffé dans la prise de conscience du génocide cambodgien en Occident. Est-ce que ce film est une fiction ou un récit factuel ? La question ne se situe peut-être déjà plus à ce niveau : on sait que le film se réfère à une réalité historique, mais le récit donne un accès à cette réalité avec l'efficacité émouvante d'une fiction.

On a intérêt, à l'avenir, à confier le récit des atrocités du monde à de bons “story-tellers”, si on ne veut pas que les victimes des massacres soient oubliées. Le problème, c'est surtout celui de la concentration (en Europe et aux États-Unis) des industries susceptibles de créer et de diffuser les récits de masse. Le problème, ce n'est pas la forme narrative ou les effets de pathos que l'on peut associer à l'intrigue, c'est de savoir qui raconte l'histoire, qui diffuse le récit et qui le reçoit. De ce point de vue, Internet est peut-être en train de changer la face du monde en

décentralisant et en pluralisant les instances narratives. Les révolutions arabes pourraient n'être que la première vague des bouleversements induits par un tel changement dans la manière de produire et de partager les récits du monde.

Lausanne, 1 juin 2012